



Cahiers de l'Urmis

13 | 2011

Les migrations dites "de transit"

Migrants expulsés au Mali : trouver un espace de représentation par le théâtre ?

Clara Lecadet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/urmis/1048>

ISSN : 1773-021X

Éditeur

Urmis-UMR 7032

Édition imprimée

Date de publication : 4 octobre 2011

ISSN : 1287-471X

Référence électronique

Clara Lecadet, « Migrants expulsés au Mali : trouver un espace de représentation par le théâtre ? », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 13 | octobre 2011, mis en ligne le 12 octobre 2011, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/urmis/1048>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Les contenus des *Cahiers de l'Urmis* sont disponibles selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Migrants expulsés au Mali : trouver un espace de représentation par le théâtre ?

Clara Lecadet

- 1 Dans un texte prononcé au théâtre des Amandiers de Nanterre en 1997, peu de temps après l'expulsion des sans-papiers de l'église Saint-Bernard à Paris, le philosophe Jacques Derrida parlait de la *représentation* comme d'un « mot singulier » et invitait les sans-papiers à venir s'exprimer sur la scène d'un théâtre, à défaut d'autres lieux susceptibles d'accueillir leurs revendications. Cette analogie entre le théâtre et l'espace de la représentation politique permet de saisir l'émergence dans l'espace public de groupes se définissant par une situation de privation ou d'exclusion par rapport aux politiques qui leur sont imposées. En 1996, le théâtre de la Cartoucherie de Vincennes avait, sur l'invitation d'Ariane Mnouchkine, metteur en scène de la troupe du théâtre du Soleil, servi de refuge aux sans-papiers avant qu'ils n'occupent l'église Saint-Bernard, et aussi de scène intermittente, puisqu'ils pouvaient pendant les entractes adresser aux spectateurs leur message politique¹. Dans ses mobilisations, le 9^{ème} collectif de sans-papiers a plusieurs fois investi des théâtres : le théâtre de la Ville et du théâtre du Chatelet en 2003, le théâtre de l'Odéon en 2006². Quand il n'est pas un refuge, le théâtre constitue une des cibles de l'action collective. Il est aussi un porte-voix de l'expression politique et contribue à donner une visibilité à des personnes privées d'un espace de représentation politique traditionnel. En 2007, le 9^{ème} collectif des sans-papiers animait ainsi avec le groupe Ambaata des ateliers de théâtre-forum. Le théâtre des Townships de l'Afrique du Sud ou encore la réflexion théâtrale sur la question du changement social ont montré que le théâtre est dans certains contextes un geste de lutte politique, presque de survie, permettant de montrer des situations de sujétion, de répression, autrement dissimulées.
- 2 Ce lien entre théâtre, prise de parole politique et visibilité publique, apparaît également dans les initiatives prises depuis la fin des années 1990 par les migrants *expulsés* au Mali. Oscillant entre des objectifs d'accueil et d'entraide et des activités de contestation des politiques migratoires, les associations formées par les *expulsés*³ dont il sera question dans

cet article ont recours à la forme théâtrale dans leurs manifestations publiques. Cette présentation de soi et de l'expérience de l'expulsion par le théâtre va de pair avec les principes qui fondent leur action : aspiration à l'autonomie par rapport aux formes classiques de la représentation politique, volonté d'imposer les migrants comme des acteurs à part entière sur la scène politique, invention d'une parole propre, lien entre l'expérience de l'expulsion et la légitimité de la prise de parole.

- 3 Avec le jeu, les logiques de tutelle, les formes de prise en charge humanitaire et de représentation politique, qui empêchent ceux qui font l'expérience amère des politiques migratoires de s'incarner dans l'espace public et de définir les lieux et les sujets de leurs luttes, sont un moment suspendues. Leurs mises en scène dans l'espace public évoquent ce que Jacques Rancière appelle « le paradigme théâtral de la présence »⁴ : en jouant des expériences qu'ils ont vécues, les *expulsés* ne constituent pas tant un espace de représentation au sens classique que de présentation de soi, de présence. La question sous-jacente à celle du théâtre est donc aussi celle des conditions d'une prise de parole pour des individus qui n'avaient pas vocation à se regrouper ni à apparaître dans le débat public.
- 4 Cet espace original que les *expulsés* tentent de créer par rapport aux modes de représentation politique et humanitaire qui font alternativement des migrants des criminels ou des victimes en déniaient le caractère politique de leurs déplacements, n'est cependant pas sans tension. En nous appuyant sur quatre exemples, nous tenterons ainsi d'appréhender : (1) sous quelles modalités une parole propre aux *expulsés* parvient à émerger et à se faire entendre par le théâtre, (2) les ambiguïtés du théâtre comme facteur de visibilité pour les *expulsés* mais aussi comme outil de transformation sociale, (3) le théâtre comme un espace paradoxal de revendication à l'autonomie politique, (4) les enjeux d'un théâtre sans les *expulsés*.

1. Les mises en scène de l'expulsion et l'émergence d'un référent collectif

- 5 S'imposant comme un processus régulier depuis la fin des années 1990 à la fois depuis l'Europe mais aussi à l'intérieur de l'Afrique, les expulsions de migrants ont ouvert dans l'espace public des pays de retour et/ou de transit une brèche sur un thème naguère entaché de honte sociale et morale. Au Mali, les activités publiques de l'AME et du Forum pour un autre Mali (Foram)⁵, ont contribué à repolitiser la question de l'expulsion. L'AME adopte un positionnement critique vis-à-vis de la politique européenne à l'origine de ces retours forcés, mais aussi vis-à-vis de l'attentisme voire de la complicité des Etats africains dans leur mise en œuvre, tandis que le Forum entend être le lieu d'un débat plus général sur les questions migratoires, dans le cadre d'une critique sévère des effets de la mondialisation sur les pays du Sud. Les journaux relaient ces thématiques, qui oscillent entre une défense du processus migratoire et des protestations contre la politique migratoire européenne et leurs relais dans les pays africains. L'actualité se remplit du récit des drames générés par les expulsions. Les prises de parole et les mobilisations associatives, articulent l'expérience personnelle d'humiliation vécue par les migrants et le politique, en faisant de cette expérience même l'enjeu de la contestation politique. A travers ces luttes dans lesquelles les migrants jouent un rôle central, l'expulsion apparaît dans sa dimension individuelle et collective, intime et politique. Comme tout sujet

politique et social majeur, le cadre de son traitement et de son expression excède la seule scène des mobilisations.

- 6 L'expulsion s'illustre dans des livres⁶, des tableaux⁷, dans des chansons qui évoquent les parcours glorieux ou honteux des *aventuriers*. Dans le sillage du *kotèba* traditionnel, dont les représentations dans les villages après les récoltes revêtaient une fonction sociale en mettant en scène les tensions inhérentes à la communauté ainsi que des problèmes politiques plus généraux (Deffontaines, 1998), les expulsions sont l'objet de différentes formes de mises en scène :
- 7 les sketches joués par des *expulsés* rassemblés en associations lors des prises de parole publiques
- 8 l'insertion de sketches de théâtre dans les campagnes gouvernementales de lutte contre l'émigration clandestine
- 9 la mise en scène des questions relatives à la migration par des troupes de théâtre constituées
- 10 Ces différents usages du théâtre par différents types d'acteurs (associatifs, gouvernementaux, professionnels du théâtre) sur l'expulsion des migrants sont conformes à une tradition dans laquelle le théâtre est partie prenante des transformations du champ social et politique. Depuis le théâtre des « Pontins » maliens des années 1930 et 1940 (Jézéquel, 2005) jusqu'aux spectacles pédagogiques commandés par l'Unicef à l'Institut national des arts dans le cadre de campagnes sur la diarrhée et la malnutrition en 1984 ou contre la polio en 1986 (de Noray 1997), le théâtre apparaît comme un moyen d'expression politique et de diffusion de thèmes sociétaux, notamment ceux qu'imposent les ONG humanitaires. Marie-Laure de Noray a montré que la mutation du *kotèba* traditionnel vers un « théâtre utile », outil de sensibilisation sur les thématiques du développement, est liée aux financements de l'aide au développement, qui conditionnent la survie matérielle des troupes de théâtre.
- 11 Le recours à la forme théâtrale par les *expulsés* rassemblés en associations comporte par rapport à cette tradition une spécificité, qui concerne le statut même d'acteur. Avec la création depuis 1996 de différentes associations créées et composées par des migrants expulsés, l'expulsion s'impose comme une source de recomposition identitaire et politique. L'AME a constitué les *expulsés* en tant que groupe bénéficiant d'une visibilité sociale et a contribué à inventer une façon multiple, protéiforme, de parler de l'expulsion. Différents registres discursifs coexistent : les témoignages sous forme de récits de vie déposés dans le registre de l'AME, la parole médiatisée des prises de position publiques et des déclarations officielles. Avec l'organisation de journées de mobilisation en mars 2008, en février et en juin 2009, l'AME a donné une dimension nouvelle à l'émergence dans l'espace public des *expulsés*. Il s'agissait en effet de créer dans le cadre de ces journées un espace d'échange et de parole pluriel, réunissant associations européennes et africaines, et démultipliant les formes d'intervention : témoignages individuels, harangues politiques, prises de parole des représentants associatifs, sketches théâtraux. Ce dispositif visait à rendre la parole aux *expulsés*, et à contrecarrer l'idée selon laquelle l'expulsion équivaldrait symboliquement à une sorte de mort sociale et politique.
- 12 Le regroupement des migrants expulsés dans des ghettos, la formation d'associations, montrent que l'expulsion, dans sa réalité anthropologique, est au contraire à l'origine de recompositions sociales et politiques. Le passage au militantisme, s'il ne concerne qu'une minorité des personnes ayant vécu une expulsion, constitue néanmoins un appel, au sens

où il incite d'autres migrants, peu enclins à prendre la parole, à témoigner en leur nom, et favorise une reconnaissance plus large de la question du devenir des *expulsés*. Dans ses codes et sa logique propre, la mobilisation associative autour de l'expulsion comporte des traits qui la rapprochent de l'activité théâtrale, puisqu'il faut mettre en scène une expérience, défendre une cause, définir un langage, créer un lieu, trouver un public.

- 13 Le sketch joué le 15 mars 2008 lors des journées de l'AME par Mahamadou Keita, secrétaire général de l'AME, (voire encadré ci-contre) exalte le lien entre l'action collective et la révolte suscitée par l'expérience personnelle de l'expulsion. La salle apporte d'emblée un écho à l'exposition du corps de l'expulsé. A la brutalité de l'arrestation, figurée par des mouvements saccadés qui secouent tout son être, la salle répond par des rires et des acclamations, qui semblent témoigner de la satisfaction collective de voir une situation d'humiliation dépassée par la puissance du jeu. L'interaction de l'acteur et du public amorce un processus de reconnaissance de la violence inhérente à l'expulsion, mais aussi de partage d'une expérience singulière. Les mobilisations des *expulsés* procèdent de cette idée d'un partage, d'une reconnaissance, d'une identification commune autour de l'expérience de l'expulsion. L'expulsion devient un référent collectif, qui transcende la pluralité et l'hétérogénéité des expériences individuelles. Le sketch relève ici aussi bien du récit autobiographique que de la diatribe politique. Mahamadou Keita y raconte le déroulement de son expulsion hors de France, depuis son arrestation dans une rue de Barbès jusqu'à son arrivée, hébété et perdu, à l'aéroport de Bamako. Il relate également comment il a été recueilli par l'AME et va maintenant tous les jours à l'aéroport accueillir les sans-papiers qui reviennent par le vol Air France. Le ressort du sketch est de montrer la continuité d'une expérience ; l'action associative, la revendication politique, se situent dans la continuité logique de l'humiliation subie lors de l'expulsion. Si la forme théâtrale sert les enjeux dramatiques de ce passage à l'action militante, Keita explicite également dans un entretien le lien entre sa propre expérience et son investissement auprès des autres *expulsés* :

« Ce qui m'a le plus marqué, c'est le soir où je suis rentré après 16 ans passés en France. J'y pense chaque fois que je vais à l'aéroport. On a tous vécu une situation semblable, je tiens beaucoup à cette idée et j'essaie d'être là pour les accueillir, les reconforter, mais aussi pour leur expliquer les raisons de cette situation. [...] Qu'ils n'aient plus le sentiment d'avoir été abandonnés par les deux pays. »⁸

- 14 Le vécu fonde la légitimité de l'engagement et forge un critère d'identification collective : « Je vais chaque soir attendre les expulsés qui arrivent sur le vol Air France. Je leur présente l'AME en leur disant que je suis moi-même un expulsé : pour cette raison ils me font généralement confiance, mais il arrive que certains refusent d'être accompagnés »⁹.
- 15 Ce ressort identificatoire, posé comme un fondement et comme une source de légitimation de l'aide apportée aux expulsés qui arrivent à l'aéroport, va à l'encontre des fondements classiques de l'assistance humanitaire et de la prise en charge institutionnelle. Cette mutualisation de l'aide entre les expulsés, procédant d'un entre-soi et d'un processus de reconnaissance et d'identification collective, s'enracine dans un contexte politique qui a rendu les migrants particulièrement méfiants vis-à-vis des institutions ; beaucoup ressentent leur expulsion comme un abandon politique de part et d'autre de la frontière. Si Keita souligne la familiarité qui existe avec les arrivants, qui partagent avec lui la même expérience, cette reconnaissance conduit de façon plus générale à l'élaboration d'une expérience commune de l'expulsion, qui sert de fondement à la dynamique des luttes et des revendications. Le terme d'expulsé – qui viendrait fonder une nouvelle catégorie virtuelle illustrant la position de ceux qui sont au cœur des

dispositifs de retour forcé – est tour à tour employé comme un participe passé et comme un substantif – un passé qui dure, un passé-présent – qui érige les expulsés comme la figure contemporaine produite par les politiques d’expulsion. Le sketch montre la transformation d’une expérience singulière en une expérience commune et s’affirme comme un récit d’initiation militante : la dimension profondément politique de l’expérience privée autorise le passage du je autobiographique au nous collectif, qu’incarne ici l’AME. Le jeu opère une transition entre la narration singulière et l’émergence d’une cause, d’un référent collectif.

Le sketch autobiographique de Mahamadou Keita, secrétaire général de l'AME, joué le 15 mars 2008 dans le cadre des journées organisées par l'AME

Un homme se promène dans le quartier de Barbès à Paris. Quand trois policiers l'arrêtent pour vérifier ses papiers d'identité, il leur dit qu'il est en France depuis 14 ans mais qu'il n'a pas de papiers. Menotté, il proteste :

« Je travaille, je ne suis pas un bandit ! ».

Alors qu'il accuse les policiers de racisme, on lui intime l'ordre de se calmer :

« Tu es chez nous, tu te calmes ! ».

Mis en garde à vue, l'homme demande qu'on lui enlève les menottes et répète qu'il n'est pas un bandit, qu'il travaille en France depuis 14 ans, qu'il paie des cotisations sociales. Sa seule faute ? :

« Je suis célibataire, c'est pas un crime ».

Il refuse de signer un papier qu'un policier lui tend. Les policiers s'impatientent et le bousculent. L'homme s'écrie :

« Ne me frappe pas comme ça Monsieur, je suis pas un chien Monsieur ».

Le public rit quand à nouveau l'homme supplie :

« Arrête de menotter ici, je suis pas un chien ».

L'avocat arrive au commissariat : l'homme lui explique qu'il envoie chaque mois 100 000 francs CFA à son père au village, aidant ainsi à nourrir une vingtaine de personnes et qu'il n'y a pas de travail au Mali : il montre sa carte vitale, son pass navigo et des quittances de loyer et d'électricité, pour prouver sa bonne foi. En centre de rétention, un membre de la Cimade lui demande s'il a une preuve d'une demande d'asile politique. Toutes les demandes de l'homme ont été rejetées. Le salarié de la Cimade lui donne une carte de téléphone et dix euros ; il appelle un ami. *« Les policiers sont racistes »* lui dit-il et il lui demande de l'aide. Devant le juge, il décline son identité et décrit sa situation (*« j'ai tous les papiers pour m'intégrer à la société française »*), en vain. Parce qu'il est un *« célibataire sans charge »* et que son sort n'intéresse personne, le consulat malien émettra le lendemain le laissez-passer qui donne le feu vert à l'exécution d'une expulsion. L'homme s'entretient en bambara avec le représentant du consulat qui s'est déplacé en centre de rétention pour délivrer le laissez-passer. Il lui fait des reproches. Seul le consulat du Mali va en rétention donner des laissez-passer qui facilitent l'expulsion de ses ressortissants ; l'homme lui demande d'arrêter ça.

Au moment du départ en avion, l'homme s'écrie :

« Je ne monte pas, je ne monte pas [...] Ne m'attachez pas ».

Un des policiers qui l'accompagnent lui demande de garder le silence. On lui met du ruban adhésif pour le contenir. *La salle est submergée par les rires et les applaudissements.* A son arrivée à Bamako, l'homme est remis à la police malienne. L'homme demande de l'aide au policier malien, qui doit refuser que *« l'expulsé »* ne descende de l'avion. Mais le policier malien lui demande de descendre calmement de l'avion, sans faire de bruit. Au commissaire de la police de l'air, l'homme raconte qu'on l'a forcé à revenir, qu'il n'a pas de diplôme et n'a aucune chance de trouver du travail au Mali. Le commissaire appelle l'AME, qui permet à l'homme de raconter son histoire : *« Ils m'ont ligoté, ils m'ont attaché les jambes comme un animal »* leur explique-t-il. Keita rompt la trame narrative pour s'adresser directement aux *« expulsés »* et les exhorte à rejoindre l'AME. *Le public applaudit.* Le plus important, dit-il, est d'être en vie et en bonne santé, et de mettre la pression sur l'Etat malien pour que les *expulsés* soient soutenus. Bien organisés ils parviendront peut-être à retrouver une situation au Mali. Keita reprend le fil du jeu ; l'homme est devenu un représentant de l'AME, celui qui chaque jour vient accueillir les *expulsés* à l'aéroport et tente de les convaincre de rejoindre l'AME. Le sketch se clôt par une diatribe contre le gouvernement malien, qui a abandonné ses ressortissants de par une situation économique qui les contraint à trouver ailleurs des emplois qu'ils ne trouvent pas chez eux, et ~~celui qui les empêche de revenir à la situation des expulsés.~~ *La salle applaudit à tout rompre quand Keita déclare pour finir que l'AME se bat pour la récupération des droits des expulsés, même si elle ne peut pas les aider à repartir.*

2. Sortir du ghetto par le jeu ?

- ¹⁶ « Essingan », le sketch présenté par l'Association des refoulés d'Afrique centrale au Mali (Aracem) lors des journées de l'AME les 15 et 16 mars 2008, s'inscrit dans une problématique de visibilité d'une population marginalisée socialement par les expulsions terrestres d'Algérie vers le Mali. Jouée par un collectif composé des membres-fondateurs de l'Aracem et d'habitants du ghetto de Magnambougou à Bamako, la courte pièce repose sur une succession de scènes qui racontent le périple d'un groupe de migrants jusqu'aux grilles de Ceuta et Melilla, qu'ils échoueront à franchir. La pièce, qui emprunte au mime son langage gestuel (le chauffeur de bus et sa file de passagers secoués par une route chaotique, l'escalade de la grille, ...), repose également sur la truculence des conversations entre les aventuriers, qui avec un humour acerbe restituent les aléas du voyage. Si les acteurs tentent ainsi de présenter l'aventure d'une façon proche et savoureusement anecdotique, les situations mises en scène mettent en outre l'accent sur la dimension collective et politique des traversées migratoires : le mélange des nationalités parmi les aventuriers présenté par exemple comme une préfiguration de l'Union africaine. Si la pièce narre le périple des aventuriers, l'épilogue consiste en un rapport grave, dénué d'artifice, de la situation vécue par les migrants après leur expulsion, plaçant la pièce entre performance théâtrale et revendication sociale. Par la voix de Roméo Ntamag, fondateur et président de l'Aracem, le narrateur de la pièce, le porte-parole du collectif formé par les résidents du ghetto de Magnambougou, et le président d'association se fondent en une seule figure. Le dispositif théâtral se meut en scène politique.

Essingan : pièce des migrants en transit

Le sketch commence par le coup de téléphone qu'un très jeune homme donne à l'un de ses proches, pour lui annoncer qu'il vient de se voir refuser un visa. Il croise alors un cousin, puis Cissé, un Guinéen. Les trois hommes décident de mettre en commun leurs ressources ; afin de sceller leur pacte, l'un des garçons dit à l'un des deux autres :

« Toi, tu as l'argent, moi j'ai le courage ».

Ils prennent un bus pour l'Algérie qui leur coûte 150 000 francs CFA par personne. L'un des acteurs mime le chauffeur, tandis que les autres acteurs, disposés en ligne derrière lui, miment les secousses qui agitent régulièrement le bus et ses voyageurs, tout en se livrant à des conversations animées, *qui provoquent l'hilarité de la salle*. Ils sont déposés aux abords de Tamanrasset, où le chauffeur, qui considère avoir mené à bien sa mission, leur annonce : *« Vous marcherez 5 km à pied et voici Tamanrasset ».*

L'un des voyageurs déclare :

« Je préfère mourir de faim que d'être refoulé. »

Pendant leur marche vers Tamanrasset, les aventuriers subissent un contrôle de police. Un des voyageurs, bravache, lance au policier :

« C'est le nouveau visage, c'est le nouveau visage de l'Union africaine ! ».

A ces mots, le public explose de rire et applaudit à tout rompre. Apparaît un chef de ghetto, autour duquel les voyageurs se rassemblent ; l'homme leur demande à chacun 200 euros pour les loger en Algérie, les prévient que le chemin est difficile mais leur promet *« les belles plages espagnoles »*. Le chef de ghetto, un homme antipathique, qui se comporte en marchand aguerri et tyrannique, se vante d'avoir réussi à construire l'Union africaine dans le ghetto où toutes les nationalités se côtoient. Avant que les voyageurs ne repartent pour atteindre le Maroc, le chef de ghetto leur recommande de ne jamais se séparer sur la route et leur crie, en guise d'adieu : *« Vive l'Union africaine ! ».*

Le guide qui les accompagne leur demande 100 euros pour les conduire à la barrière, qui symbolise la fin du territoire marocain et l'entrée en Espagne. Le groupe se réjouit de cette proximité et s'inquiète. Chacun prie dans sa langue et selon sa foi. L'un des voyageurs prévient en effet :

« Que chacun appelle son Dieu, parce que là c'est la mort ».

Les voyageurs tentent à l'aide d'échelles et en s'aidant mais aussi en s'écrasant les uns les autres de franchir les grillages de Ceuta et Melilla. Un homme tombe, il est blessé à la jambe, les visages sont exsangues et meurtris, les échine plient sous le poids de l'échec et de toutes les épreuves traversées. Le caractère bon enfant et enthousiaste du voyage laisse la place à la noirceur d'un retour non voulu.

La partie proprement théâtrale se fige sur le corps immobilisé, blessé, fracturé de l'homme tombé du haut du grillage, que ses compagnons de route entourent. La représentation s'achève par un épilogue parlé. Le président de l'Aracem, Roméo Ntamag, prend la parole :

« Nous nous appelons les dignes voyageurs. Ainsi commence un long voyage que certains ont appelé le voyage de la honte car il les a ramenés à Bamako [...] »

Il raconte que les voyageurs de la pièce, après avoir été refoulés à Ceuta et Melilla, ont été renvoyés à Tamanrasset et dépouillés. En plus d'avoir perdu tout ce qu'ils avaient en partant, leurs passeports ont été confisqués, leurs empreintes ont été prises par la police algérienne. Certains ont pu revenir à Bamako grâce à l'aide du père Anselme de la mission catholique de Gao. Les conditions de vie du ghetto à Bamako, où sont rassemblés les refoulés non maliens, sont critiques, dit-il. La quête de nourriture qui demande un effort de survie quotidien a poussé certains à commettre des larcins. Parmi les refoulés d'Afrique centrale au Mali, 21 sont actuellement détenus à la prison de Bamako.

Les habitants du ghetto sont venus nombreux assister à la représentation donnée par les membres de l'Aracem. Des femmes, des enfants, de jeunes hommes qui tous arborent le T-shirt de l'association et ponctuent par un acquiescement collectif chaque intervention de leur président. Le jeu théâtral, la visibilité sur la scène de cette troupe improvisée, est le support des revendications associatives et de la demande de visibilité portée par un collectif, qui partage une situation de relégation et d'abandon consécutive à l'expulsion d'Algérie.

- 17 L'inspiration de ce sketch s'inscrit sans le vouloir dans une tradition théâtrale de transformation sociale¹⁰. Les expulsions collectives d'Algérie, régulières depuis le début des années 2000, ont favorisé la formation de groupes de migrants qui restent en transit au Mali, dans des situations généralement précaires. Que ce soit à la frontière Nord du Mali, où les expulsés sont abandonnés par la police algérienne dans le désert du Sahara, ou dans les différentes villes qui jalonnent l'itinéraire du retour (bien que tous les expulsés ne choisissent pas, loin s'en faut, de revenir à leur point de départ), les étrangers expulsés se regroupent, souvent par affinités nationales, dans ce qu'ils nomment des *ghettos*, et qui prennent selon les lieux diverses formes : campements auto-organisés dans des maisons en ruine à la frontière du Mali et de l'Algérie, maisons gérées par des passeurs à Gao ou à Kidal, immeuble en location à Bamako. Le ghetto situé dans le quartier de Magnambougou, regroupait jusqu'à son évacuation le 19 octobre 2009, une majorité de Camerounais, mais aussi des ressortissants d'Afrique centrale et de l'Ouest, expulsés par voie terrestre d'Algérie et se trouvant dans une situation de transit durable au Mali. L'Aracem a été fondée en 2006 par Patrice Boukar et Roméo Ntamag pour structurer l'entraide entre les expulsés en transit au Mali. Il s'agissait d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur la précarité particulière des expulsés en terre étrangère et de permettre à l'association de s'inscrire dans le réseau des associations d'expulsés existantes, en signalant sa spécificité. La création de l'association a contribué à enrichir le débat sur l'expulsion, en mettant à jour la variété des parcours et l'hétérogénéité des situations que le terme recouvre. Soutenue par Aide Mali, une ONG de développement intervenant dans le champ de la migration, et par l'AME, par la voie de laquelle elle reçut plusieurs financements destinés à l'achat de vivres pour les *expulsés* emprisonnés à la maison d'arrêt de Bamako, l'Aracem a utilisé différents médias pour populariser sa cause ; blog internet, mise en ligne de vidéos sur les conditions de vie à l'intérieur du ghetto, poèmes et appels pour alerter sur les situations de misère sociale générées par le processus d'expulsion. Mais c'est surtout le théâtre qui les a propulsés sur le devant de la scène publique, en offrant un espace ouvert à l'improvisation et au jeu mais aussi une contrepartie salutaire au sentiment d'impasse, d'échec et de blocage ressenti par de nombreux expulsés. Le théâtre est devenu une sorte d'interface entre la situation cachée et indigente du ghetto et la visibilité acquise par l'association.
- 18 Comment, lorsqu'on occupe une position à ce point marginale, peut-on encore occuper un espace et lequel ? L'émergence de la forme théâtrale dans cette revendication sociale offre une métaphore frappante de cette volonté de se représenter soi, de fabriquer une image de soi par le biais d'un collectif, qui ne serait pas d'emblée assujettie par des discours autres (ceux du politique, de l'humanitaire) – un espace de liberté où seraient au moins un instant écartés les stéréotypes et les instrumentalisation dans l'espace libre, créatif et personnel du jeu. Cette question est centrale dans les luttes auxquels les *expulsés* maliens tentent de donner corps depuis la fin des années 1990, mais se posait de manière accrue pour les *expulsés* en transit au Mali. Ils sont souvent, par rapport aux nationaux maliens, dans une situation de relégation plus grande, puisqu'ils ne bénéficient ni de l'assise de l'appartenance nationale ni des proximités familiales et sociales. Etant donné les conditions d'extrême précarité de la vie au ghetto, exister sur la scène sociale s'apparentait à une question de survie et apparaître sur une scène en jouant contribuait à casser l'image négative s'y rattachant.
- 19 La pièce est devenue une sorte d'emblème de l'association qui, sur son blog, proposait de représenter la pièce pour des particuliers ou devant des collectivités. De fait, la troupe

informelle acquit vite une petite renommée, qui fit naître autant d'espoir que de suspicion. La troupe était prête à jouer mais pas à jouer pour rien ; chaque représentation devait permettre de récolter un peu d'argent pour faire fonctionner l'association et avoir un impact sur les conditions de vie de tous ceux qui dans l'ombre vivaient dans la précarité du ghetto. La pièce fut ainsi jouée au Musée national du Mali, lors d'autres rencontres associatives et militantes, comme le 20 juin 2009 lors de la journée organisée par l'AME sur la libre-circulation ; la longueur de la pièce était adaptée au contexte, et les scènes ajustées, tout en laissant une grande place à l'improvisation. En dépit de ces quelques représentations, la situation du ghetto est restée globalement inchangée. Les représentations ont certes facilité la reconnaissance croissante de l'association et son inscription dans le tissu associatif national et international, mais elles ont aussi nourri les rancœurs au sein de la troupe. Les jeunes qui s'étaient lancés dans l'aventure théâtrale rêvaient de « sortir du ghetto par le jeu » et espéraient que la pièce constituerait un tremplin pour rebondir autrement et trouver les moyens de repartir. D'après le président de l'Aracem, il devenait de plus en plus difficile de mobiliser les membres de la troupe pour aller jouer : luttant au quotidien pour se nourrir et pour trouver un peu d'argent, ils ne voyaient pas en quoi le théâtre contribuait à améliorer leur situation. L'espérance théâtrale fut finalement rattrapée par les contraintes matérielles qui pesaient sur la vie de la plupart des membres de la troupe. La motivation des uns et des autres à jouer était constamment malmenée par le peu d'avancée que cet investissement produisait du point de vue de leur situation réelle. Le caractère flamboyant de l'aventure théâtrale, avec ses bénéfices en termes de reconnaissance sociale, laissait à l'arrière la vie indigente et sans espoir du ghetto. Ce décalage était ressenti douloureusement, par les membres de cette troupe, qui faisaient ainsi l'expérience des limites du jeu théâtral comme facteur d'amélioration de leurs conditions de vie.

3. Revendication à l'autonomie des expulsés et encadrement politique : acteurs en tension

- 20 La question de la représentativité se pose aussi bien pour les sans-papiers dans les pays d'immigration que pour les *expulsés* dans les pays de retour. Leur situation liminaire les prive d'un espace de représentation politique classique. Au Mali, l'émergence d'une parole propre aux *expulsés*, notamment par le biais du théâtre, se heurte à la tentative de réappropriation de ces nouvelles voix par les représentants traditionnels de la politique. L'insertion de sketches joués par des *expulsés* dans la « campagne d'information et de sensibilisation sur les risques et les dangers de la migration irrégulière »¹¹ menée par le ministère des Maliens de l'extérieur et de l'intégration africaine en 2008, fournit une illustration de cette tension entre les luttes impulsées par les *expulsés* et les instances traditionnelles de la représentation politique. L'Association retour travail et dignité (ARTD), créée en 2006 par Aminata Dramane Traoré à la suite des événements de Ceuta et Melilla, a ainsi, sur la demande du ministère effectué un travail de pédagogie politique à l'adresse de la jeunesse, à partir de sketches mettant en scène les drames vécus par les migrants. Sa participation à cette campagne gouvernementale a été jugée sévèrement par une frange des associations travaillant sur le champ de la migration, qui a assimilé ce rapprochement à une complicité avec un gouvernement considéré comme inactif et coupable vis-à-vis des *expulsés* au moment de leur retour au pays. Pourtant, cet engagement résulte d'un mélange subtil et complexe de désir d'autonomie et de

reconnaissance en tant que véritables acteurs de la vie publique vis-vis du gouvernement malien, et d'opportunisme politique lié à la précarité matérielle de l'association. Ces différents éléments ont nourri l'évolution de l'ARTD : la revendication à l'autonomie est apparue tôt dans l'histoire de l'association, encouragée par sa fondatrice qui recommandait aux *refoulés* de se méfier des politiques. Ceux-ci se sont pourtant sentis progressivement dépossédés d'une cause qu'ils considéraient être la leur : non seulement parce que de jeunes diplômés sans emploi avaient été recrutés pour gérer l'association mais aussi parce qu'ils étaient privés de tout droit de regard sur les fonds drainés et sur leur utilisation. Une association dissidente, portant le même nom, a été formée. Cette séparation ne s'est pas faite sans discussion ni sans heurt. L'un des membres d'ARTD raconte qu'ils ont dit à Aminata Dramane Traoré : « *Aminata, on ne peut pas continuer comme ça, il faut nous donner notre autonomie.* »¹² Il reprochait à cette figure connue de la politique et de la culture malienne de profiter des migrants, de les « *exploiter, de les opprimer comme des esclaves* » - or, continue-t-il « *Après ces difficultés [les refoulements vécus à Ceuta et Melilla], on ne peut pas nous exploiter* ». L'invention d'une cause des *expulsés* dont ils n'auraient pas été directement les initiateurs, venait contredire cette aspiration à devenir les sujets et les acteurs de leurs luttes. Le caractère tragique des événements de Ceuta et Melilla semble avoir rendu plus aiguë, plus vive, la défiance vis-à-vis de toutes les formes de réappropriation et de mise sous tutelle politique qui les empêcheraient de se constituer en interlocuteurs sur les questions qui touchent à leur expérience. La nécessité de trouver une parole propre aux *expulsés* et une autonomie vis-à-vis des formes de médiation humanitaire et politique classique a constitué un des leitmotivs de leur action. Ils ont ainsi joui d'une indépendance relative et ils ont pu nouer des partenariats directs avec les instances politiques. Régulièrement convoqués aux réunions du ministère des Maliens de l'extérieur portant sur les questions relatives au sort des migrants, ils ont été contactés par le ministère pour la mise en place d'une campagne de sensibilisation et d'information sur les risques liés à la migration. Makau Camara, un comédien professionnel qui enseigne également l'art dramatique à l'Institut national des arts, les a aidés à monter le sketch. Les répétitions ont eu lieu devant le ministre, avant que la campagne n'entame sa tournée, à Kayes en mai 2008, puis à Sikasso en juin 2008, chaque étape étant l'occasion de confronter un public jeune avec les drames vécus et finalement joués par les migrants, soulevant chaque fois l'émotion et suscitant le débat.

- 21 Mais cette implication ponctuelle par le biais du théâtre dans une campagne qui en a fait les hérauts des dangers migratoires n'a que très partiellement répondu à une attente plus large. Souffrant du manque d'implication des associations de migrants par les autorités dans les forums et dans les rencontres internationales, les membres d'ARTD regrettent de ne pas disposer d'un espace de représentation suffisant. L'aspiration à exister sur la scène sociale est constamment mise en suspens par les difficultés matérielles posées par la question du financement des associations et par la réticence à voir s'imposer ceux qui encore récemment étaient frappés, en raison des conditions honteuses de leur retour, d'une sorte de tabou social. Le théâtre a surtout joué comme un révélateur de cette aspiration :

« Nous sommes les mieux placés pour jouer parce que ce sont nous les acteurs. On est les mieux placés. On a rencontré des morts sur la route [...] Nous sommes les vrais acteurs mais ce sont les intellectuels, les gens des ministères qui animent les forums internationaux »

- 22 Cette revendication fait écho aux slogans des sans-papiers en lutte en France ; on constate, de part et d'autre de la frontière, une même aspiration de la part de ceux qui

subissent les politiques de contrôle accru en matière migratoire à porter leurs revendications. Ces initiatives autogérées, bien qu'ayant un rôle moteur au niveau local dans les luttes autour des sans-papiers en France et des *expulsés* au Mali, sont en partie occultées par la place prise dans l'espace social par les ONG (Noiriel, 2009) et les formes de représentation politique plus traditionnelles.

- 23 La mise en regard de l'usage du théâtre dans les activités publiques des migrants expulsés et de leur aspiration à l'autonomie, fait ressortir le caractère polysémique de la notion d'acteur. Ils deviennent des acteurs sur une scène qui est à la fois théâtrale et sociale. Ils investissent une cause, directement éprouvée du fond de leur expérience, en refusant d'être représentés. Le basculement n'a dans ce contexte rien d'anodin ; le principe de la représentation politique qui prévaut en Occident repose en grande partie sur la dualité représentant/représenté, or les *expulsés* insufflent à travers leurs associations des formes d'entraide et de lutte qui les concernent en propre.
- 24 Dans ce que les membres ARTD livrent de leur action, le vécu, l'expérience constituent le seul critère de légitimité de leur prise de parole et de leur engagement dans la lutte associative. Ils répètent ainsi leur refus qu'on parle à leur place, une position qui est bien entendu en elle-même un acte politique. L'histoire mouvementée de l'association illustre sans doute plus que toute autre la tentative acharnée de certains *expulsés* de se déprendre des formes de paternalisme et de mise sous tutelle politique qui guettent ceux que le système – qu'il soit humanitaire ou politique – préfère ériger en victimes plutôt que d'être contraints par l'exercice même de leur lutte à considérer comme des interlocuteurs. La définition de l'acteur au sens politique ou social contredit en effet l'image figée, statufiée de la victime¹³. Les victimes d'un ordre cruel sont toujours plus faciles à invoquer que les acteurs d'une contestation politiquement dangereuse. L'embarras croissant de la classe politique française et malienne au Mali pour ces acteurs inattendus, imprévus du débat politique sur l'immigration montre encore un peu plus l'ampleur de cette antinomie.

4. Les *expulsés*, acteurs politiques ou simples victimes ?

- 25 Qu'est-ce qu'un théâtre sans les *expulsés* ? A cette question, nous répondons spontanément que c'est un théâtre qui tente de figurer leur expérience, par le biais d'une mise en scène et d'acteurs, amateurs ou non, qui n'ont pas vécu cette expérience. Ils représentent l'expulsion et en fixent une image, qui correspond à la perception qu'eux ou le metteur en scène en ont et à l'éclairage qu'ils souhaitent en donner. Procédant à la fois de la culture et de la politique, ces représentations témoignent de l'impact social et politique des expulsions, et du lien entre l'art et le présent. Quelles représentations de l'expulsion sont alors produites ? En quoi se distinguent-elles de celles à travers lesquelles les *expulsés* tentent de constituer une identité collective et de lutte ?
- 26 La fresque théâtrale jouée en novembre 2008 en ouverture du forum social de Niamey constitue une illustration frappante du décalage qui existe entre la réappropriation par les *expulsés* de leur expérience par le théâtre et une représentation plus traditionnelle du sort des « humbles ». Réalisée par un metteur en scène, jouée par des acteurs et des danseurs professionnels, la petite fresque théâtrale qui a ouvert en novembre 2008 le forum social africain de Niamey, met l'accent sur la dimension tragique des événements

de Ceuta et Melilla. La fresque se termine par la vision du corps allongé, sans vie, d'un des personnages, autour duquel les autres forment une ronde silencieuse. Auparavant, des scènes tantôt parlées, tantôt dansées, tantôt mimées, évoquaient le déchirement et la douleur d'une mère à l'heure où son fils part pour le grand voyage, ou bien la nécessité d'escalader dans la nuit les grilles de l'enclave de Ceuta et Melilla. La fresque tente de résumer les grandes étapes de cette traversée ; la pression sociale à l'origine des départs, les sacrifices familiaux qu'ils imposent, l'expérience qui est vécue aussi bien comme un arrachement que comme le passage à l'âge d'homme, la dimension épique de ces périples qui se terminent ici par la mort et l'accablement. Le recueillement de ses compagnons autour du corps de celui qui a péri donne à la scène finale une dimension quasi-religieuse ; la représentation et sa réception par le public du forum transforment la mise en scène des événements de Ceuta et Melilla, en une expérience solennelle, proche de la célébration. Aminata Dramane Traoré est à l'initiative de cette fresque théâtrale : son investissement dans la réalisation de cette fresque et sa présence au forum social de Niamey peuvent être interprétés à double titre, à travers la critique politique qu'elle tente d'imposer pour expliquer le renforcement de la politique d'expulsion depuis l'Europe et à travers la tentative de transformer les événements de Ceuta et Melilla en un objet de célébration mémorielle.

- 27 La volonté d'Aminata Dramane Traoré de donner à ces événements une dimension historique et fondatrice par cette représentation est sensible ; dans cette tentative se croisent plusieurs registres, le théâtre étant à la fois lieu de mémoire et lieu du politique. Elle fait à la fin de la pièce une déclaration, dans laquelle elle fustige la politique européenne à l'origine de ces morts. La dénonciation des refoulements et des expulsions de migrants s'inscrit par ailleurs dans une réflexion plus générale sur les formes actuelles de la domination politique des pays occidentaux en Afrique (Traoré, 2002, 2008). Autour de la mémoire et de la célébration de ceux qui sont morts sur la route ou à la suite d'un refoulement ou d'une expulsion, se cristallisent de nouveaux enjeux, liés à l'histoire croisée et douloureuse des pays occidentaux avec leurs anciennes colonies. Les débats et les interventions publiques dans les forums sont constamment traversés par cette tension ; savoir si ces morts sont seulement imputables aux effets dévastateurs de la répression exercée à l'encontre des migrants par les pays européens et leurs « alliés » du Maghreb ou s'ils ne sont pas aussi l'expression tragique de l'incapacité des gouvernements africains à offrir des perspectives d'avenir à sa jeunesse. Si la critique politique proposée par Aminata Dramane Traoré s'accompagne d'un travail de production culturelle, son engagement même est lourd des questions que nous avons tenté d'esquisser sur l'émergence des expulsés comme acteurs politiques. Sur la question de savoir si le théâtre peut être un outil grâce auquel les *expulsés* parviennent à créer un espace de présence, soustrait aux critères de la représentation politique classique, la fresque de Niamey semble retirer aux *expulsés* le bénéfice politique qu'ils auront réussi à tirer du fait de jouer eux-mêmes leur expérience et d'utiliser leurs mots pour apparaître comme des acteurs à part entière, dans le jeu et sur la scène sociale. Aminata Dramane Traoré, en dépit de l'originalité de ses prises de position et de ses actions, qui se déclinent aussi bien dans le domaine de la politique, de l'art que de l'urbanisme et tentent d'apporter une réponse inédite, parfois à contre-courant, à la question de l'émigration, incarne un type de discours et d'action, très conforme à l'idée traditionnelle de la représentation des humbles par de grandes figures issues des élites et de la politique. La fresque repose sur une représentation beaucoup plus académique de ce qui constitue depuis toujours la tragédie de ceux qui sont, sous quel titre que ce soit, exclus de la

représentation politique : une vision compassionnelle, victimaire des expériences, dont les principaux protagonistes sont absents.

- 28 Comment se dit, se raconte une expulsion ? Comment les migrants peuvent-ils transformer leur expérience en une source de lutte et de contestation contre les politiques migratoires qui leur sont imposées ? Comment peuvent-ils eux-mêmes devenir des acteurs du débat public sur ces questions ? Dans un système politique bâti sur le principe de la représentation, le recours à la forme théâtrale fait écho au contour singulier des luttes et des prises de parole des *expulsés* au Mali. Les migrants expulsés *s'organisent* pour contester la légitimité des politiques sous-jacentes à ces pratiques et *jouent* les expériences qui émanent de ces contraintes à la fois politiques et sociales. Ces scènes théâtrales imposent la présence par le jeu, par son caractère tangible, immédiat, de ceux qui vivent et souvent subissent ces expériences, mais dans leurs pleins statuts d'acteurs et de sujets.
- 29 Ces moments de théâtre sont comme des brèches, qui, un instant, rompent les stratégies discursives et les médiations opérées par les intervenants associatifs et politiques. Elles donnent à voir l'escalade nocturne d'une grille, la peur et les prières qui la précèdent, bref elles donnent à voir une expérience qu'acteurs et public peuvent partager. Dans les exemples choisis, le théâtre apparaît comme un moyen privilégié pour susciter l'enthousiasme et l'adhésion d'un public conquis par cette distanciation, parfois par le rire, des éléments les plus tragiques de leur histoire. Le théâtre ici est soustrait à une définition institutionnelle, culturelle ; il est déplacé, détourné selon des usages et des buts qui l'écartent de sa représentation traditionnelle. Il est au plus près politique, au sens où l'entendaient les Anciens ; l'émergence sur une scène d'acteurs qui n'ont pas encore d'existence politique, la redéfinition de l'espace de la cité (Vidal-Naquet, 2002). Il ne s'agit pas à proprement parler de donner un spectacle, une représentation, ou plutôt s'agit-il d'un peu plus que cela ; se présenter soi, donner corps à une existence légitime de sujets politiques par le détour du jeu. Il ne s'agit pas non plus de théâtre politique mais d'un usage politique du théâtre dans le débat public, parmi d'autres formes d'expression, comme le témoignage, le communiqué, la harangue, l'exposé des politiques ou le point de vue des militants associatifs sur les luttes à mener.
- 30 De nombreuses propositions théâtrales ont émergé au 20^{ème} siècle de la réflexion sur le théâtre comme outil de transformation sociale pour les acteurs invisibles des politiques mais aussi comme instrument de propagande politique et culturelle. Dans les spectacles d'animation politique qui ont servi au Zaïre la propagande d'Etat (Kapalanga, 1989), le théâtre a servi à ancrer un régime. Le théâtre est ainsi apparu très souvent comme un *lieu de tension politique et critique* entre des pratiques propres au pouvoir politique et des tentatives de réappropriation par les « oubliés » ou les « victimes » des pouvoirs politiques d'un dispositif de représentation qui leur soit propre.

BIBLIOGRAPHIE

- DEFFONTAINES Thérèse-Marie (1998), « Aux sources du « kotéba » », *Le Monde Diplomatique*, septembre, p. 35
- DE NORAY Marie-Laure (1997), « Mali : du kotéba traditionnel au théâtre utile », *Politique Africaine*, n° 66, pp. 134-139
- BOAL Augusto (1980), *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro
- DERRIDA Jacques (1997), « Manquements du droit à la justice (mais que manque-t-il donc aux « sans-papiers » ?) », in DERRIDA Jacques, GUILLAUME Marc, VINCENT Jean-Pierre (coll.), *Marx en jeu*, Descartes & Cie, pp. 73-91
- DIOP Ababacar (1997), *Dans la peau d'un sans-papiers*, Paris, Seuil
- KAPALANGA Gazungil Sang'Amin (1989), *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre : analyse des mécanismes de reprise, d'actualisation et de politisation des formes culturelles africaines dans les créations spectaculaires modernes*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain
- NOIRIEL Gérard (2009), *Histoire, théâtre et politique*, Marseille, Agone
- RANCIERE Jacques (2000/2007), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions
- TASSIN Louise (2008-2009), *L'auto-organisation des sans-papiers, une mobilisation improbable ? Éléments d'analyse critique : l'expérience du 9^{ème} collectif*, Mémoire de Master 1, 2008-2009, EHESS, ENS, 107 p.
- TRAORE Aminata Dramane (2002), *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard
- TRAORE Aminata Dramane (2008), *L'Afrique humiliée*, Paris, Fayard
- VIDAL-NAQUET Pierre (2002), *Le miroir brisé : tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres

NOTES

1. Sur les questions soulevées par le séjour des sans-papiers à la cartoucherie de Vincennes, tant du point de vue de leur organisation que de l'évolution de leur lutte, on peut se référer au récit et à l'analyse passionnante d'Ababacar Diop : *Dans la peau d'un sans-papier*, Paris : Seuil, 1997.
2. Ces informations proviennent de « L'auto-organisation des sans-papiers, une mobilisation improbable ? Éléments d'analyse critique : l'expérience du 9^{ème} collectif », de Louise Tassin, Mémoire de Master 1, 2008-2009, EHESS, ENS, 107 p.
3. Il sera essentiellement question de trois associations : l'Association malienne des expulsés (AME) fondée en 1996 par Ousmane Diarra, l'Association retour travail dignité (ARTD) fondée en 2006 par Aminata Dramane Traoré et désormais animée par un collectif autonome, l'Association des refoulés d'Afrique centrale au Mali (Aracem), fondée en 2006 par Roméo Ntamag et Patrice Boukar. Nous emploierons souvent, à titre générique, le terme d'*expulsés* pour désigner les migrants qui participent aux rencontres associatives ou qui sont eux-mêmes membres de ces

associations, bien qu'il ne renvoie qu'à l'intitulé d'une seule association, l'AME, et implique en réalité des positionnements et des stratégies de luttes différenciés dans le champ associatif.

4. Voir RANCIERE Jacques (2000/2007), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions

5. Le Forum pour un autre Mali a été fondé par Aminata Dramane Traoré, ancienne ministre de la culture, intellectuelle et femme politique, et conçu comme un espace de réflexion et de débat sur les questions migratoires.

6. SOH MOBE, Clariste, *Le piège*, 2009

7. Aminata Dramane Traoré a ainsi constitué, sous l'égide de l'artiste Malik Touré un atelier réunissant de jeunes hommes refoulés à Ceuta et Melilla en 2006, qui a abouti à une exposition de peintures narrant les différentes étapes de l'aventure et du refoulement.

8. « Les gens reviennent choqués et sans rien » (entretien avec M. Keita de l'Association malienne des expulsés) in *Causes communes*, juin 2009, n° 61

9. *Idem*.

10. Le théâtre de l'opprimé créé et théorisé par Augusto Boal au Brésil dans les années 1960, la troupe Jana Sanskriti (« la culture du peuple ») en Inde aujourd'hui, appartiennent à cette forme de théâtre qui cherche à faciliter les changements au niveau local en donnant la parole aux femmes, aux paysans, etc.

11. Cette campagne menée par le ministère des Maliens de l'extérieur, avec l'appui financier de l'Union européenne et de l'Organisation internationale des migrations, a fait l'objet de deux éditions, en 2008 et en 2010.

12. Les citations des membres du bureau de l'ARTD qui apparaissent dans cette partie proviennent toutes d'un entretien que j'ai mené à Bamako le 2 mars 2009.

13. On peut se référer sur ce point à l'analyse d'Arendt, sur ce qu'elle nomme la *politique de la pitié*.

RÉSUMÉS

Au Mali, l'utilisation du théâtre par les migrants expulsés organisés en associations ne se limite pas à un artifice formel. Elle est solidaire du fond des revendications sociales et politiques que ceux-ci souhaitent porter : apparaître et être reconnus comme des acteurs à part entière sur la scène publique, acquérir cette autonomie que leur dénie les instances politiques ou les formes traditionnelles de l'humanitaire, alerter l'opinion publique sur l'expulsion et sur les situations de précarité vécues après l'expulsion. Cette tentative des expulsés de produire une parole propre se heurte à d'autres usages du théâtre ; un théâtre promu par le gouvernement, qui stigmatise les dangers de l'émigration pour décourager les jeunes à partir, un théâtre sans les expulsés, qui offre d'eux une image compassionnelle, simples victimes d'un ordre politiquement injuste.

INDEX

Index chronologique : XXI^e siècle, XX^e siècle

Index géographique : France, Mali, Maroc, Algérie

Mots-clés : expulsion, Mali, migrants, théâtre

AUTEUR

CLARA LECADET

doctorante en anthropologie

Centre des études africaines, EHESS, Paris clara.lecadet@wanadoo.fr